Historia de la literatura argentina

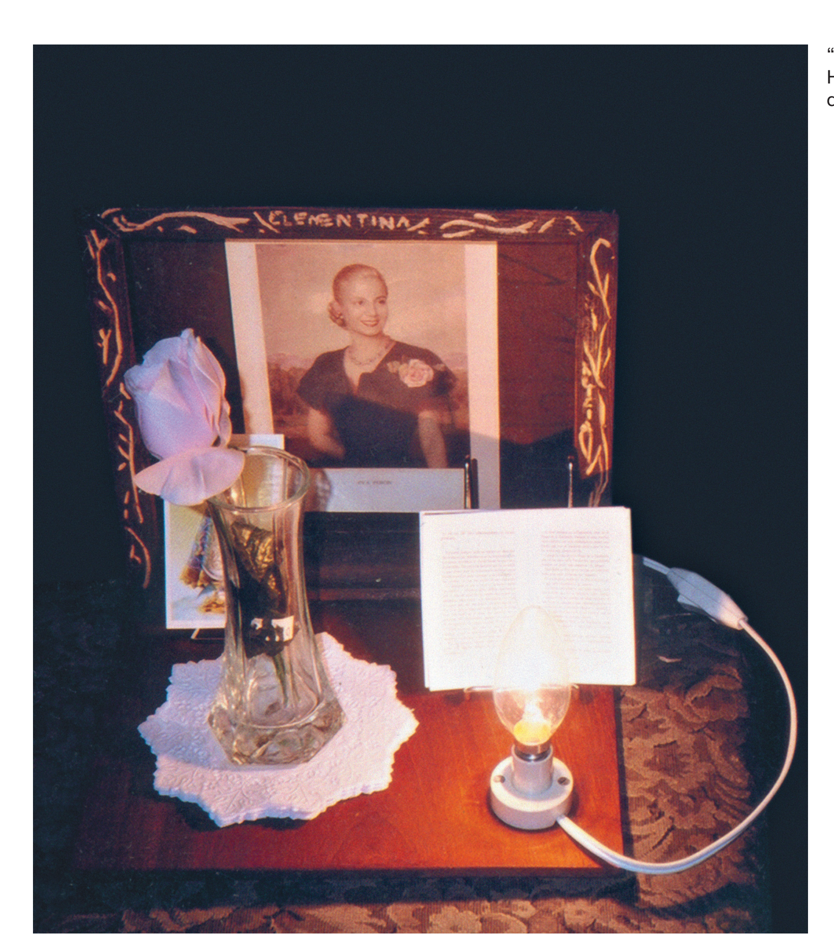
60 La literatura después de las vanguardias I

Rodolfo Walsh
Andrés Rivera
Abel Posse
Héctor Tizón
Germán Rozenmacher
Osvaldo Lamborghini



Colegio Nacional de Buenos Aires

Página/12



"El altar de Clementina. Homenaje a Evita". Objeto de Alicia Keshishian (2003)

Dirección general de colecciones de historia
de Página/12: Profesora Aurora Ravina

Departamento de Castellano y Literatura
Colegio Nacional de Buenos Aires
Universidad de Buenos Aires
Directora: Profesora Silvina Marsimian
Redactoras:
Profesora Paula Croci
Profesora María Inés González
Profesora Silvina Marsimian
Profesora Sylvia Nogueira

Auxiliares de investigación:
Profesores Karin Grammatico y Sergio Galiana
Consultas y comentarios: *literatura@cnba.uba.ar*

Colaboraron:
Malena Suburu y Agustín Menéndez

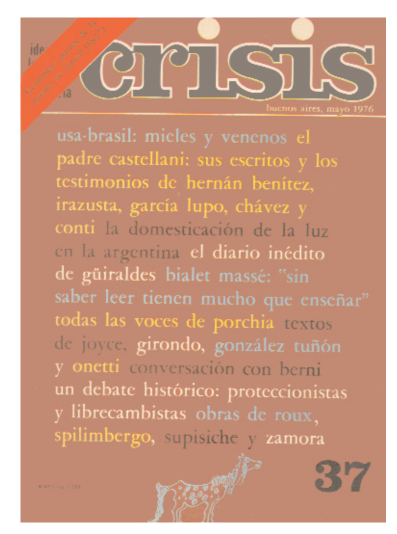
ISBN Tomo III: 987-503-412-6
ISBN de la obra completa: 987-503-390-1

En tapa: Ilustración de tapa del nº 16 de la revista *Crisis* (1974)

La literatura después de las vanguardias I

La crisis de los géneros

La revolución cubana, el Mayo francés, la teoría de la liberación de los oprimidos a través de la educación que propuso el brasileño Paulo Freire, generaron en América Latina expectativas comunes que irían frustrando las dictaduras reproducidas en las diversas naciones del continente en los '70 y perpetuadas en los '80. Durante ese proceso, en 1972, Jorge Lafforgue compila una serie de artículos en *Nueva novela latinoamericana*; el segundo volumen está dedicado a "La narrativa argentina actual". Allí, Aníbal Ford analiza la obra del periodista y escritor de literatura Rodolfo Walsh. Abre su artículo con una cita escalofriante sobre el rostro de un sobreviviente de un fusilamiento ilegal, denunciado en "*Operación Masacre",* y comenta: "Es el hecho concreto, la Argentina real, objetiva y demostrable; algo muy lejano de la sutil y reaccionaria mitologización de Buenos Aires, de los británicos juegos de inteligencia, de la seudocultura desarrollada en medio del liberalismo acosado por el ascenso de las masas peronistas, del negocio de la evasión encarnado en prolíferas colecciones de novelas policiales". Lafforgue y Ford, junto a otros como los escritores Eduardo Galeano, Ernesto Cardenal, Haroldo Conti y Juan Gelman, el intelectual comunista Vicente Zito Lima, los historiadores Fermín Chávez y Norberto Galasso, críticos como Ángel Rama y Romero Brest, periodistas como Rogelio García Lupo (uno de los fundadores en 1959, en Cuba, de la agencia in-



Tapa del nº 37 de la revista *Crisis* (1976)

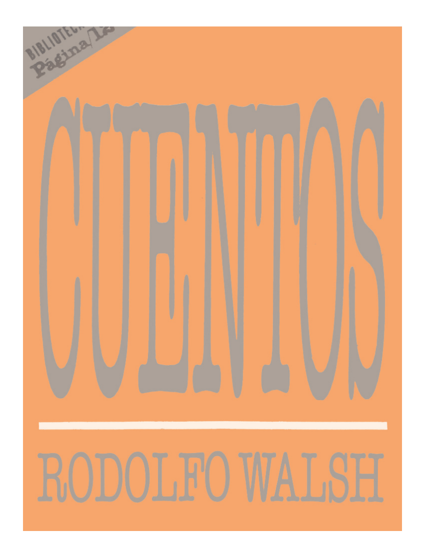
ternacional de noticias *Prensa Latina*) formaron parte del proyecto de la revista *Crisis*, que publicó 75 números en tres épocas entre 1973 y 1989 con un espíritu próximo al que funda esa observación de Ford. *Crisis* fue promovida y financiada generosamente por el empresario Federico Vogelius, en agradecimiento por una solicitada que argentinos habían firmado en su favor cuando había sido acusado de falsificar obras de un pintor uruguayo. La palabra que dio nombre a la revista adquiría connotación positiva en las corrientes de izquierda, peronistas y nacionalistas que confluían en el marco de la publicación: los momentos críticos de la sociedad se superan con transformaciones estructurales que renuevan la historia. *Crisis* aspiró y logró difusión masiva (se distribuyó en Buenos Aires y en el interior, también fuera del país): en 1975 alcanzó los 35.000 ejemplares. En pos de ese alcance, que se consideraba necesario para colaborar en la generación de una conciencia colectiva que posibilitara los cambios superadores de las crisis, la revista desplegó "una estrategia heterodoxa en la que convivían recursos del periodismo en general, de las ciencias sociales y de los clásicos diseños 'culturalistas'", según explica Jorge Rivera, otro partícipe del proyecto. La revista se ocupaba de cuestiones que tradicionalmente la "alta cultura" admitía para esa clase de publicaciones, como las artes plásticas o la poesía, pero también prestó atención a manifestaciones más marginales (la historieta o la murga, por ejemplo) y a la política local y continental con denuncias, entrevistas a personajes que la Historia oficial ignoraba, testimonios. Las narraciones del presente crítico se articulaban a través de esos géneros, con estrategias literarias y periodísticas que procuraban, por un lado, hacer atractivos los relatos y, por otro, con investigaciones periodísticas y académicas que apuntaban a desenmascarar las historias consagradas por élites dominantes, reformular las versiones del pasado reproducidas por las escuelas para mantener el orden social burgués y develar las estrategias imperialistas de Estados Unidos con el fin de someter a los países latinoamericanos. *Crisis* constituye un signo indicial del campo político y cultural en el que la literatura se despegó con mayor nitidez de la categoría de ficción para revitalizar géneros como el de la *novela histórica* o la narración policial.



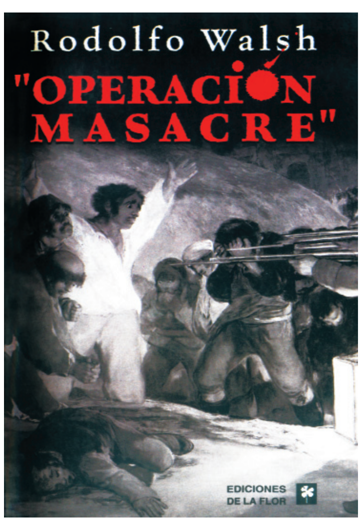
Rodolfo Walsh (primer plano) y Francisco "Paco" Urondo (con camisa blanca), en Santiago de Cuba

La reconstrucción de la novela

En *Memoria de la infancia* (1968), Rodolfo Walsh narra sus orígenes. En la crisis del '30, el padre había logrado establecerse por su cuenta en una chacra arrendada, pero el proyecto culminó en ruina total en 1936. Los padres distribuyeron los hijos en diversos espacios: la niña más pequeña quedó con su familia en una pensión; los dos mayores, con los abuelos; Rodolfo y su hermano Héctor, en un colegio que había en Capilla del Señor para irlandeses pobres. "Un día vino mi padre a vernos. (...) Habló de fútbol, Moreno, Labruna, Pedernera: él y yo éramos hinchas de River. Tal vez habló de política. Era radical. La primera mala palabra que aprendí en casa fue 'Uriburu' (...) Durante un largo rato fuimos muy felices, aunque lo veía apenado, ansioso de que le dijéramos que estábamos bien. Y, sí, estábamos bien. Después supe lo mal que *ellos* lo pasaban. En realidad estaba aplastado, no conseguía trabajo". A los diecisiete años Walsh se emplea en la editorial Hachette, como corrector; allí también es traductor de novelas policiales y se familiariza íntimamente con ellas. El antiperonismo heredado hizo que Rodolfo apoyara hechos como la Revolución Libertadora de 1955, pero la práctica del periodismo de investigación lo reubicó en el espectro político nacional. Estudió el caso del fusilamiento en un basural de José León Suárez, sin juicio previo ni ley marcial vigente, de personas acusadas sin fundamentos de participar en una contrarrevolución del golpe que derrocó a Perón en 1955; indagó el asesinato del abogado Marcos Satanowsky, quien poseía información sobre una compra fraudulenta del diario *La Razón* por parte del gobierno en 1957; analizó la muerte de Rosendo García en un tiroteo de 1966 entre bandos peronistas y su pesquisa desmintió las versiones que acusaban del crimen al "peronismo revolucionario" y liberaban de su culpa al "burocrático", liderado por Vandor, dirigente sindical de la UOM. A esas investigaciones corresponden las novelas "*Operación Masacre"* (1957), *El caso Satanowsky* (1958) y *¿Quién mató a Rosendo?* (1969). En 1970, una entrevista que le hizo Ricardo Piglia fue una de las tantas ocasiones en las que Walsh explicó la continuidad entre su periodismo y su literatura: "El testimonio y la denuncia son categorías artísticas por lo menos equivalentes y merecedoras de los mismos trabajos y esfuerzos que se le dedican a la ficción (...), la elaboración del testimonio o del documento (...) admite cualquier grado de perfección. En el montaje, en la compaginación, en la selección, en el trabajo de investigación se abren inmensas posibilidades artísticas". La estructura de la novela es uno de los recursos para hilar las voces de los testigos, las versiones discordantes de un mismo hecho, las pruebas de diverso tipo, la argumentación del periodista; la organización novelesca da continuidad también a la fragmentación que resulta de la exposición de los casos en entregas periodísticas a medida que se va haciendo la investigación. Ese modo de relatar se mantiene, además, en otros textos de Walsh, en los que la reflexión del escritor sobre la política es más alegórica. A propósito de cuentos de *Los oficios terrestres* (1965) –libro cuyas experimentaciones formales, por ejemplo, con variedades del lenguaje se proyectan y profundizan en *Un kilo de oro*, 1967–, decía Piglia en aquella entrevista: "Pienso en 'Cartas', 'Fotos', en la serie de los irlandeses ['Los oficios terrestres', 'Irlandeses detrás de un gato', 'Un oscuro día de justicia'], como si hubiera una estructura discontinua que se va completando", a lo que Walsh contestó: "Sí, la forma de una novela hecha de cuentos, un modo primitivo de hacer novelas que siempre me interesó", una técnica que se remonta al origen del género, cuando cada uno de los relatos breves que componen el *Decamerón* de Boccaccio se denominaba "novella". En el cuento publicado como libro, *Un oscuro día de justicia* (1973), el éxtasis de un pueblo que celebra la rebelión de un héroe se desploma cuando ese individuo es abatido.



Tapa de la edición de *Cuentos* de Rodolfo Walsh, perteneciente a la colección Biblioteca Página/12

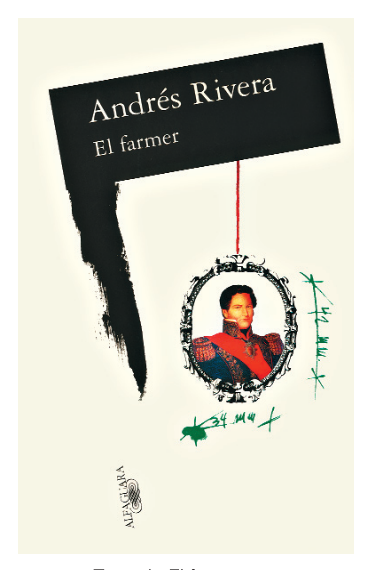


Tapa para la 22ª edición de *"Operación Masacre"* de Rodolfo Walsh

"En octubre del '67 murió Guevara y yo terminé de escribirlo más o menos después de un mes"; la alegoría didáctica de *Un oscuro día de justicia* apunta a que las expectativas de un pueblo delegadas en un héroe no se realizan, no alcanzan sus objetivos. Abandonados por Walsh quedaron los relatos policiales a la inglesa y el antiperonismo visceral: "Si se admite que la antinomia básica del régimen antiperonismo-peronismo traduce la contradicción principal del sistema opresores-oprimidos, yo no me voy a anotar en el bando de los opresores ni de los neutrales", afirmó en un reportaje que publicó *Primera Plana* en 1972. Su comprensión del peronismo más popular quedó plasmada en "Esa mujer" (sobre la comunicación entre el pueblo peronista y los militares), el primero de los cuentos de *Los oficios terrestres*, libro que escribió a su regreso de un viaje a Cuba, donde fundó junto a otros *Prensa Latina* y analizó télex entre Guatemala y Estados Unidos, documentos que pudo conectar con la invasión norteamericana contra la isla. Su trabajo periodístico continuó en Argentina en tareas como la dirección del *Semanario CGT* (donde publicó *¿Quién mató a Rosendo?*); en el dictado de talleres de periodismo en villas, trabajo que culminó en el *Semanario Villero* (1972-1973); en la resistencia contra la dictadura con la Agencia de Noticias Clandestina (1976). El último arrojo del escritor fue la *Carta a la Junta Militar*, del 24 de marzo de 1977, denuncia lo suficientemente abierta del accionar del gobierno de facto como para que nadie, en los medios locales o extranjeros, pudiera alegar desconocimiento de lo que sucedía en Argentina. Se difundió primero en los medios foráneos y el 25 de marzo su autor era baleado en un enfrentamiento callejero. Habría llegado muerto a la ESMA. Su cuerpo fue desaparecido, pero los papeles personales suyos, que los militares también secuestraron, fueron rescatados.

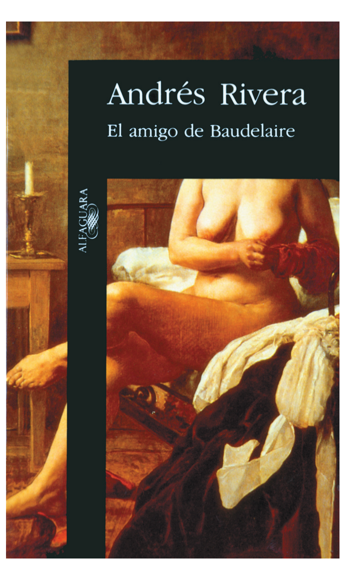
La estructura del género novela le sirve a Walsh para reorganizar los materiales de sus investigaciones periodísticas y configurarlos como libro.

La primera vez que "*Operación Masacre"* apareció lo hizo en entregas de *Mayoría*, como *El caso Satanowsky*. *Operación masacre*, comparada con *Facundo* por el periodista Horacio Verbitsky en una nota que celebra la reedición del libro en 1984, fue objeto de varias reescrituras, que dan cuenta de las conversiones estilísticas e ideológicas del autor. Agregó un prólogo y un epílogo en 1964, abrevió frases buscando concisión, hizo expansiones para agregar información; en 1969 suprimió un epígrafe inglés (de un poema de Eliot) y en su lugar colocó una cita de las declaraciones sobre el caso, eliminó un capítulo de tonos relativamente líricos, agregó un "Retrato de la oligarquía dominante". "La lectura comparada de las dos ediciones es una lección recomendable para quienes se inclinen, como Walsh, por el violento oficio de escritor", aconseja Verbitsky. La profesora y crítica literaria Bárbara Crespo, por su parte, ha propuesto la comparación con *¿Quién mató a Rosendo?*: "El paralelo con el texto de Sarmiento –que "*Operación Masacre"* hacía explícito en su primera edición– vuelve, insistente, en esta obra. Un mismo propósito los alienta, plasmar una lectura política operativa sobre la historia de su momento". Pero distintos efectos sobre los destinatarios rigen los cambios: "de '*Operación Masacre'* a *¿Quién mató a Rosendo?* se pasa del alegato al ensayo de interpretación", giro asociado a que la obra de 1957 apeló, al menos en su versión original, a "los liberales consecuentes del momento para lograr que se 'hiciera justicia'", mientras la segunda busca otro destinatario, el del diario de los trabajadores.





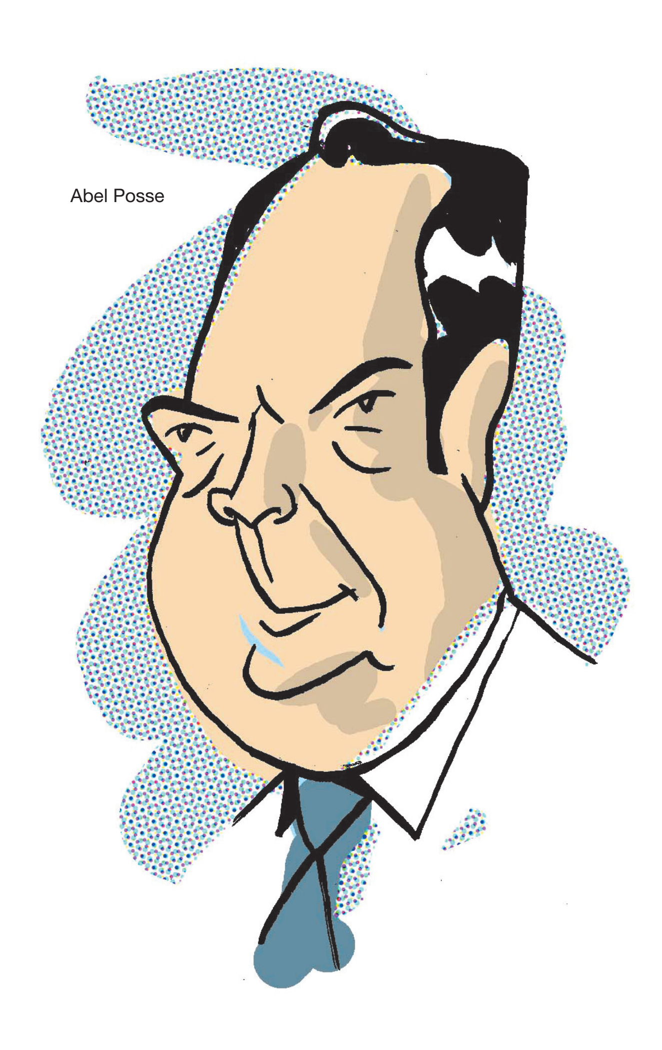
Tapa de *El farmer*,
de Andrés Rivera



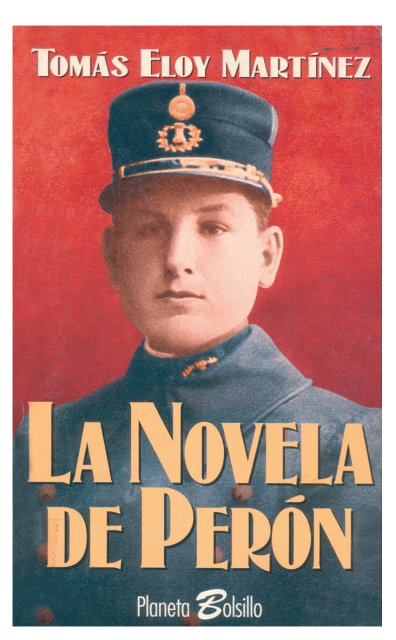
Tapa de *El amigo de Baudelaire*,
de Andrés Rivera

Ficciones verdaderas

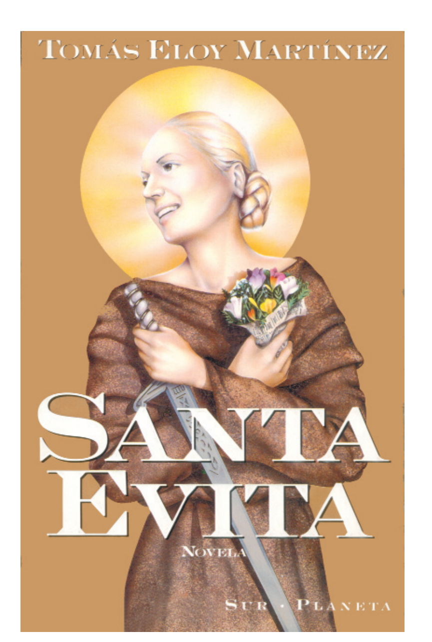
La denominación de *novela histórica* –para algunos, un género– parece forzar la convivencia de la “verdad” y la “invención”. Sin embargo, en el Romanticismo, cuando sufrieron un fuerte impulso el historicismo y la subjetividad ficcional, se pensó que “la verdad” podía ser alcanzada y representada mediante la imaginación. La novela histórica, en su origen, expresó las identidades nacionales y las de los actores sociales de un progreso admitido. Por entonces, surgió esa tradición también en Argentina, con Vicente Fidel López, Juana Manuela Gorriti o Juana Manso. En sus textos, la Historia no es un telón de fondo de los sucesos o mera atmósfera del conflicto representado, sino fundamento de la trama. El lector reconoce allí un conjunto de hechos históricos, ocurridos en un lugar y tiempo; un ordenamiento de tales hechos que les confiere un sentido; y procedimientos ficcionales para construir a partir de fuentes históricas un discurso estético. Escribir esta clase de novelas entraña, de algún modo, cierta confianza en que la ficción puede rellenar hiatos de una verdad empírica que la historiografía acalla, oculta o distorsiona. La ficción histórica propone un nuevo estatuto respecto del pasado para comprender el devenir de una comunidad. No es extraño que el auge de la producción y consumo de este género haya renacido, en la literatura argentina, a fines de los ’70 y se haya extendido, con muchas variantes, a lo largo de los ’80 y ’90, en el contexto del Proceso militar y sus postrimerías, etapa cuando la historia oficial se percibe muy sesgada. Andrés Rivera –hijo de una familia de obreros textiles y tipógrafos de izquierda– pasa de la fábrica en que trabaja a la redacción de la revista *Plática* y de allí a la tarea de novelista. En *El precio* y *Los que no mueren* (1957) ya vincula ficción y política: en la primera, presenta las huelgas obreras y el enfrentamiento de los sindicatos peronistas y comunistas, durante 1953 y 54; en la segunda, un *façonier* –obrero que modela y arma un tejido– es la metáfora del escritor frente al texto. En ambas, la historia se construye como lucha de clases, pero se aleja de la retórica realista del PC, partido al que adhiere. Rivera, después de la dictadura –instalado en Córdoba–, inicia una saga narrativa que revisa la historia argentina. La tríada formada por *En esta dulce tierra* (1984), *La revolución es un sueño eterno* (1987) y *El amigo de Baudelaire* (1991) abarca el lapso que va de la independencia a la tiranía rosista. En ella, prescinde de la pretensión de objetividad y presenta los hechos a través de las voces de los sujetos. Estos, que escriben diarios íntimos o narran historias secretas, nunca son los héroes de bronce. *En esta dulce tierra* es una versión irónica de *Amalia*: comienza con el relato que un hombre hace a otro, del homicidio político del gobernador Maza, el 27 de junio de 1839, la misma fecha de la que parte Mármol en su relato. El relator, de quien no conocemos el nombre, se suicida; y su oyente –el médico Cufré– queda comprometido ante la Mazorca, que se entera de que hay alguien que conoce el secreto. Para el médico, solo resta el exilio; pero, durante su fuga, es a su vez testigo de la muerte de un conocido a manos de los mazorqueros y llega a la casa de Isabel, su antigua amante, en busca de socorro y dispuesto a contar su propio relato. La novela se arma a partir de estas escenas paralelas con dos versiones simétricas. La tercera parte es una variante cínica de “Pedro Salvadores”, el cuento de Borges (*El otro, el mismo*). Isabel finge que la búsqueda del prófugo continúa y lo encierra en un sótano durante 29 años, hasta que Sarmiento asume la presidencia. En *El amigo de Baudelaire* opta por un personaje secundario de la burguesía porteña cuyos referentes ideológicos son el poeta maldito que conoció en París y el Sarmiento iluminado y exaltado que llegará a la presidencia. En *El*


Abel Posse

farmer, recurre a un Rosas desterrado en Inglaterra, en la miseria y en soledad. En *Ese manco Paz,* el general incorruptible hilvana sus Memorias, desde el presidio al que lo somete Rosas, en la primera parte cuyo título sugiere la utopía del personaje: "La República". A veces, el monólogo de Paz es interferido por otra voz que lo interpela como una conciencia admonitoria; en la segunda parte, "La Estancia", Rosas escribe y, esta vez, el nombre alude a la realidad del poder enraizado en los dueños de la tierra. En esta última novela, Estanislao López recibe cartas de Rosas incitándolo a fusilar a Paz, pero aquel no lo hace. El enigma de por qué Rosas no lo fusiló cuando lo tuvo en su poder, como tantos en la Historia, nunca se devela. La decadencia, la vejez, el poder perdido, la nostalgia desgranados a través de relatos, diarios y memorias de sujetos en soledad son *leitmotive* en la escritura de Rivera. Su palabra es una interpelación al origen fundacional de la patria cuyos modos han permanecido como un destino: "Yo soy el nombre de siempre. El nombre de hoy. El nombre de ayer", sentencia don Juan Manuel. Abel Posse (Córdoba, 1934), diplomático de carrera y autor de varias novelas premiadas y traducidas a diez lenguas, ha transitado recurrentemente la novela histórica. Entre su extensa producción, sobresale la trilogía sobre la conquista y el descubrimiento de América: *Daimón* (1978), *Los perros del paraíso* (1983, V Premio Internacional "Rómulo Gallegos") y *El largo atardecer del caminante* (1992). Con ellas "quise hallar las raíces de esta destrucción, de este estado larval en el que todavía estamos y en el que se producen ritmos de desarrollo junto a bolsones de desesperación y de pobreza", reflexiona. "El novelista de América Latina sabe que la verdad es, sin duda, subjetiva y parcial. La escribió el conquistador. Los cronistas de América han sido los soldados, después han sido los eclesiásticos, después los corregidores, luego los personajes de la colonia, los funcionarios de la colonia y por último los académicos". Por lo tanto, "son dos discursos imaginarios, el de los historiadores tradicionales y el del novelista que trata de vivificar, dignificar y rescatar un hombre sepultado, que es el hombre americano". Las tres novelas rompen la temporalidad lineal de lo histórico; en ellas, los personajes atraviesan los siglos y dialogan con los contemporáneos. La historia se transforma en mito porque las instancias se repiten incansablemente con distintos nombres y accidentes. *Daimón* toma como héroe novelesco a un capitán español de Felipe II, Lope de Aguirre, que traicionó patria, rey, religión y compañeros, y terminó matando de dos puñaladas a su hija de quince años "para aliviarla de la vida". En plena selva amazónica, concibió la idea de "consolidar el Imperio Marañón, adueñarse del Perú reforzándose con un ejército de 1000 negros, avasallar España y dominar el mundo. Siguió viviendo en el Eterno Retorno de lo Mismo, que es una espiral espacio-temporal". Por eso, las acciones novelescas signadas por una "desmesura barroca" –como señala Severo Sarduy– llegan hasta el presente y son fotografiadas por un emocionado profesor del *National Geographic* o difundidas por *Associated Press*, en un difuso desenlace donde el protagonista es confundido con la figura del Che Guevara. *Los perros del paraíso* tiene a Colón y a los Reyes Católicos



Tapa de la edición de bolsillo de *La Novela de Perón,* de Tomás Eloy Martínez



Tapa de *Santa Evita* de Tomás Eloy Martínez, para la colección Biblioteca del Sur de Planeta

como protagonistas. El juego con el tiempo se justifica porque, con el arribo de Colón, llega "todo el futuro; culturalmente, un universo que se abre al mundo, donde se va a producir un choque de culturas". Abundan personajes condensadores de esta apertura cultural: Ulrico Nietz equivale a Nietzsche; Bolívar aparece fugazmente porque la conquista lleva implícita la futura independencia. Los materiales historiográficos son usados con libertad por Posse: por ejemplo, condensa en un solo viaje los cuatro que hizo el almirante e integra –mezclándolas con fragmentos puramente ficticios– las "relaciones" auténticas que el marino hizo de los viajes primero y tercero. El narrador desconfía de la autenticidad de los documentos autógrafos de Colón: "Después, en el pupitre [Colón] inauguró con su reconocida caligrafía el Diario Secreto que su hijo bastardo, Hernando, dañaría irremediablemente y del cual el padre Las Casas recogería algunas cenizas, sólo pasajes de sensatez". *El largo atardecer del caminante* narra la historia de Álvar Núñez Cabeza de Vaca, a la vez protagonista y narrador, que –desde la vejez– emprende un viaje a través de la memoria para reconstruir su vida mediante el relato "auténtico" de todo lo que ha omitido en las crónicas oficiales. Se simula que la novela es un texto perdido de Álvar Núñez, pieza faltante de sus *Naufragios*, que conforma la versión no oficial de la historia. El discurso y los preceptos que maneja el personaje, alejados de la cosmovisión de su tiempo, reafirman la transhistoricidad del relato y la posición ideológica desde la cual Posse concibe el género.

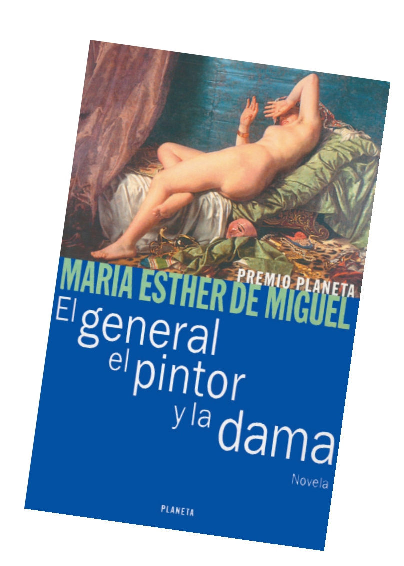
[En la novela histórica] "el escritor busca construir un mundo autónomo, un mundo estético propio, aunque tenga referentes en lo empírico y se maneje con personajes que tengan una correspondencia en la historia real" María Rosa Lojo

Tomás Eloy Martínez (Tucumán, 1934) opta por un pasado más reciente de la historia argentina –el peronismo y sus secuelas– en *La novela de Perón* (1985) y *Santa Evita* (1995). Novelas históricas con función "catártica" –en términos de Jitrik– buscan encontrar y problematizar los sentidos de sucesos que aún duelen en la memoria y en el cuerpo de los vivos. La primera narra el retorno de Perón del exilio a una Argentina fracturada por la violencia, donde "peronismo" también quiere decir ahora para muchos –pero no para el General– "patria montonera y socialista". Cansado, enfermo, dominado por su secretario José López Rega, Perón ha intentado reencontrarse en las Memorias que le ha dictado a "Lopecito", quien luego las modifica a su gusto. Esta es la transformación ficcional que el escritor hizo de lo que fuera el germen de esa novela, nacida de su oficio periodístico. En 1970, en Madrid, el propio Perón le dictó a Tomás Eloy Martínez unas *Memorias*, que eran corregidas permanentemente por la voz de su secretario, de fondo de la grabación. Martínez las publicó con el acuerdo de Perón en *Panorama* y, más tarde, ampliadas, en *La Opinión*. En la novela, tomó este material y lo expandió con refutaciones de esos recuerdos autobiográficos, hechas por testigos. La versión final es, para su autor, químicamente más pura que la versión oficial del propio personaje. *Santa Evita*, por su parte, narra el periplo del cadáver de Eva, convertido en mito,

“más vivo” que antes de la muerte, vejado, adorado, ocultado: un cuerpo-símbolo, sagrado y herético a la vez. El autor explica haber invertido allí el procedimiento de las novelas de *non-fiction*: en estas “se usaban las técnicas de la novela para narrar hechos reales y verificables. En este caso [en *Santa Evita*], para crear un efecto de verosimilitud superlativa, uso las herramientas del periodismo: entrevistas, cartas, guiones, pero falsos”. Este tipo especial de novela histórica involucra el proceso de investigación del autor-narrador para escribir el texto que se está leyendo. Hay, entonces, dos historias imbricadas: la del cadáver de Eva y la de Tomás Eloy Martínez buscando fuentes, soñando, pensando y redactando su novela. Como dice el escritor, más que confirmar una verdad “transfiguro en otra cosa el mundo que ya es. Hago que las cosas que existen, las que ya fueron o no son, sean como quiero que sean”.

Ya se trate de narraciones sobre hechos documentados o de reconstrucciones ficcionales con referencias a un pasado históricamente reconocible, el espectro de producción es amplio y coincide –según Martín Kohan–, hacia el final de la dictadura del Proceso e inicios de la democracia, con una literatura que “deja de ser subsidiaria del orden del discurso histórico” y “de someterse al rigor documental” y que encuentra en la lucha de distintas versiones –nunca absolutas ni definitivas– su razón de ser. Aborda particularmente algunas zonas de la historia argentina. Por ejemplo, el enigma alrededor de la Patagonia y la desaparición de sus originarios habitantes durante la conquista y colonia, como *Fuegia* (1991) de Eduardo Belgrano Rawson, *Un piano en Bahía Desolación* (1994) de Libertad Demitrópulos (Jujuy, 1922-1998) o *La tierra del fuego* (1998) de Sylvia Iparraguirre (Junín, 1947). Otras novelas históricas muy difundidas sobre el pasado colonial son: *El río de las congojas* (1981) de Demitrópulos, alrededor de la escena de fundación de la ciudad de Santa Fe por Juan de Garay; *Jaque a Paysandú* (1984) –novela sobre su sitio y masacre a fines del siglo XIX– de María Esther de Miguel (Entre Ríos, 1929-2003), *El combate perpetuo* (1981) de Marcos Aguinis (Córdoba, 1935), que da protagonismo a la figura del Almirante Brown. Unitarios y federales, el rosismo y Urquiza fueron objeto de la imaginación desplegada en relatos como de *La amante del Restaurador* (1993) y *El general, el pintor y la dama*, escritos por De Miguel; *Belisario en son de guerra* de Marta Mercader (Buenos Aires, 1926), *La princesa federal* (1998) de María Rosa Lojo (Buenos Aires, 1954). Los juegos historiográficos que practica la literatura alcanzan también hasta nuestro días en la obra de Martín Kohan (*El informe*, 1997), Federico Jeanmaire (Baradero, 1957, *Montevideo*, 1997), Martín Caparrós (*La historia*, 1999), entre otros.


Marcos Aguinis



Tapa de *El general, el pintor y la dama* de María Esther de Miguel, premio Planeta 1996

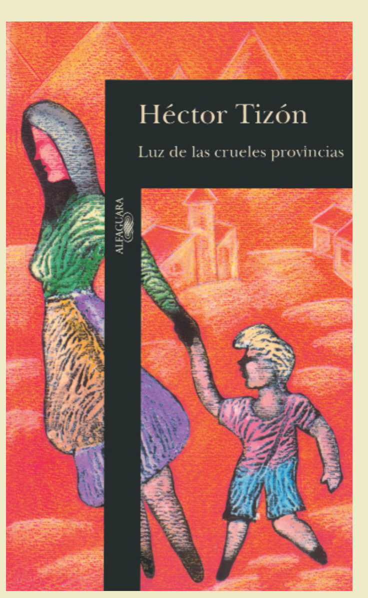
RECORRIDO

Fronteras de la memoria

PAULA CROCI

En la localidad de Yala, apenas un caserío en medio de las montañas, a pocos kilómetros de San Salvador de Jujuy, nació Héctor Tizón en 1929. Abogado, periodista, diplomático, funcionario, viajero, exiliado y juez, empezó su oficio de escritor hacia la década del '40, cuando el diario *El intransigente* de Salta le publicó sus primeros cuentos. En 1949, se trasladó a La Plata para estudiar Derecho y, desde 1958, a partir de un destino en la embajada argentina en México, se abocó a la diplomacia, profesión que lo ayudó en su carrera literaria, ya que le permitió viajar y frecuentar los círculos en los que participaban los escritores que admiraba. En esta ciudad, no solo se relacionó con Juan Rulfo, Tomás Segovia y Augusto Monterroso, sino que pudo editar su primer libro de relatos, *A un costado de los rieles* (1960), en el que ya muestra una tendencia que irá perfeccionando a lo largo de su vida como escritor: la recuperación de sus raíces, de los mitos y la historia de su tierra, la que según su perspectiva es una región doblemente de frontera, por ubicarse en el límite norte de una región emplazada en el lugar más austral del mundo. Coleccionista declarado de las historias de su pueblo, que le fueron narradas por nodrizas y viejos habitantes de la provincia de Jujuy, en una mezcla de español y quechua, Tizón sostiene en una entrevista de Raquel Garzón de 1999, a propósito de su proyecto estético: "Cuando empecé a escribir, yo sentía que pertenecía a una región del país destinada a perder sus formas culturales propias y nació en mí cierta pretensión de anticuario: la idea de conservar voces destinadas a morir, no por buenas o malas, sino porque el mundo cambia y el cambio arrastra consigo muchas cosas. Ese afán me llevó a escribir *Fuego en Casabindo*, *El cantar del profeta* y, de alguna manera, también *Sota de bastos, caballo de espadas*". Este propósito inicial, el de preservar el patrimonio, se fue modelando con la experiencia y la madurez del escritor: "Después –continúa diciendo en la entrevista–, el tiempo me enseñó que lo que tiene que perderse se pierde, aunque el voluntarismo pretenda lo contrario. (...) Por eso, desde hace unos cinco libros, mis historias ya no están localizadas, casi no hay sitios que señalen hacia el noreste argentino y los personajes no tienen nombre".

La renuncia a su cargo en Cancillería facilitó el regreso de Tizón al país, en 1962, y le permitió dedicarse a lo que fuera su profesión deseada: primero dirigió el periódico *Proclama* y pronto comenzó con la publicación de tres libros que se podrían inscribir dentro de una nueva corriente regionalista, desarrollada a partir de la segunda mitad del siglo y conformada por una serie de escritores nacidos en el interior del país –Moyano, Conti, Juan José Hernández, Saer–, quienes, sin constituir grupo, coincidieron en la preocupación por el paisaje, la atmósfera, los hábitos, las creencias, los registros del habla lejos del folclorismo y del costumbrismo mimético. Por el contrario, otorgaron a los temas regionales importancia y validez universales. Marcada por los traslados debidos al trabajo, al placer o las circunstancias políticas, la vida y obra de Tizón se puede dividir en tres etapas: la que comprende los años que van hasta 1975, en la que conoció por propia voluntad el mundo y su provincia (Europa, África, Turquía, la puna); el



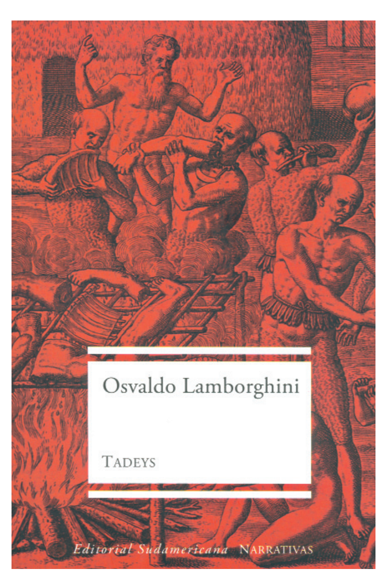
Tapa de *Luz de las crueles provincias*, de Héctor Tizón

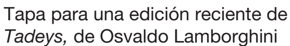


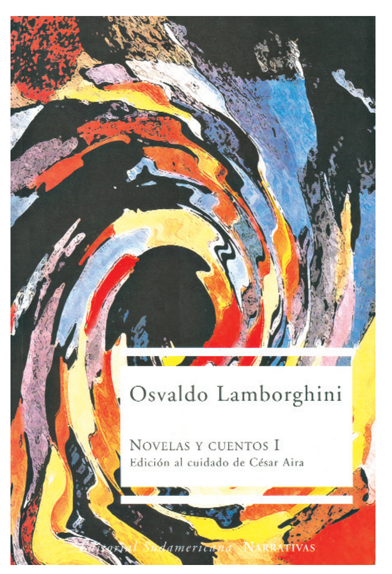
Cubierta para el tomo de Cuentos y *Novelas* de una edición de *Obras Escogidas* de Héctor Tizón

período que se inicia con la dictadura y el exilio obligado que lo llevó a España y lo confinó prácticamente al silencio; y, por último, su regreso a Yala en 1982, en donde vive hasta hoy como escritor y juez de la localidad. Del primer momento, son los libros *Fuego en Casabindo* (1969, novela), *El cantar del profeta y el bandido* (novela corta, 1972) y *El jactancioso y la bella* (cuentos, 1972), *Sota de bastos, caballo de espadas* (1975, novela), un conjunto de relatos en los que predomina la tradición transmitida oralmente de generación en generación o el acontecimiento histórico puesto en una trama de ficción desarrollada en un escenario local. Con el fin de recrear la vida de un lugar, de recuperar al hombre y su historia, Tizón apela a la repetición de supersticiones y mitologías locales, confrontadas a los sucesos documentados por la ciencia histórica; por ejemplo, en *Sota de bastos, caballo de espadas*, una novela sobre el éxodo jujeño de 1812 ordenado por Manuel Belgrano, las versiones se multiplican, con agregados u omisiones, a veces, contados por el mismo personaje: "el reo volvió a relatar por tercera o cuarta vez, siendo un relato del otro cada vez más diferente"; otras, por varios que ofrecen variaciones más o menos sintéticas de acuerdo con su memoria, su imaginación, su propensión a la nostalgia. Este procedimiento lleva a que el propio narrador reflexione acerca de las posibilidades de transmitir el acontecimiento histórico: "Lo que llamamos historia viene a ser tan solo un fragmento deshilvanado y exangüe, arbitrario, destemplado, pobre y descolorido de aquello que por un instante fue de alguna manera realidad" y que se superpone a historias míticas conocidas por los lugareños. De esta manera, la confianza en la Historia se ve cuestionada porque en su lugar aparece la interpretación del escritor que concilia un saber consensuado con una experiencia particular.

Del segundo período, sólo surgió un libro de cuentos *El traidor venerado* (1978). Del tercero, nació una literatura que habla de la dictadura y, oblicuamente, de los distintos procesos que vivió el país desde entonces: *La casa y el viento* (1984, novela), *El hombre que llegó a un pueblo* (1988, novela), *El gallo blanco* (1992, cuentos), *Luz de las crueles provincias* (1995, novela). *La casa y el viento* habla del exilio desde una perspectiva inusual. Ante el hecho inminente de dejar el país, el protagonista hace un recorrido por su tierra, por el paisaje jujeño, sus habitantes, sus costumbres, con el firme propósito de salvarlos del olvido. En el final, el narrador hace saber al lector que, en realidad, el relato está hecho "desde lejos" –como también se titula la segunda parte del libro–, después de que este abandonara su tierra, como una manera de asegurarse de que todo permanecerá igual mientras él esté en otro lado: "No quise seguir viviendo entre violentos y asesinos; en las sombras de aquellos árboles abandoné la memoria de mis muertos. Un soplo desvaneció mi casa, pero ahora sé que aquella casa todavía está aquí, erigiendo mi corazón.". La historia de la dictadura aparece por omisión, el personaje narrador confronta los días anteriores a la partida con su vida en el destierro, tranquila pero no del todo feliz: "Ahora solo me queda imaginar el crepúsculo sobre mi casa como una promesa de felicidad; como una propuesta vaga y milenarista de otra luz; de la luz de aquellas siestas marcadas en mi memoria por el canto de un gallo imperativo".




Tapa para una edición reciente de *Tadeys,* de Osvaldo Lamborghini



Tapa para una edición de las *Novelas y cuentos* de Osvaldo Lamborghini

La violencia en los cuerpos y el lenguaje

En los '60, el Realismo de principio de siglo es reactualizado por escritores como Germán Rozenmacher (Buenos Aires, 1936-1971). En 1962 publicó su primer libro de cuentos, *Cabecita negra*, que reeditó Jorge Álvarez con éxito al año siguiente. El cuento que da nombre al libro, y se abre con una frase que remite a "Casa tomada" de Cortázar, escenifica en el interior del hogar de un pequeño burgués la violencia física que sobre él ejerce un policía "cabecita negra" que ha penetrado la intimidad "blanca" del que ha pisado cabezas ajenas para tener "sirvienta y todo". Este realismo crítico se expresa en lenguaje despojado en su indagación del peronismo y su rechazo por la clase media: "El señor Lanari recordó vagamente a los negros que se habían lavado alguna vez las patas en las fuentes de Plaza Congreso. Ahora sentía lo mismo, la misma vejación, la misma rabia". La representación de la violencia simbólica y corporal, las oscilaciones entre el lenguaje más "prosaico" y el lírico o el irónico que parodia el espanto ante los fenómenos masivos alcanza grados más profundos y asume diversas perspectivas en otros escritores. En *El fiord*, que Osvaldo Lamborghini (Buenos Aires, 1940-1985) publicó por primera vez en 1969, el hijo de una *C*arla *G*reta *T*erón (figuración de la CGT) nace y crece en medio de violaciones descriptas pornográfica y escatológicamente, mientras el narrador esparce en su discurso claves evidentes para que el lector asocie los hechos representados con las luchas internas del peronismo; en *Sebregondi retrocede* (1973), el relato de vejaciones prolifera para llegar a incluir el abuso y asesinato de un niño proletario "a manos" de jóvenes burgueses: "le sacudí la cabeza para acelerar el goce. No podía salir de ahí para entrar al otro acto. Le metí en la boca el punzón para sentir el frío del metal junto a la punta del falo". A la desintegración de los cuerpos (de personas, de instituciones), se suma en la narrativa de Lamborghini la del lenguaje que excede los límites de la modélica "alta literatura" consagrada y bordea la experimentación lírica que desarticula las convenciones de la lengua cotidiana ("Idolo. Idol. La mañana en flor. Perro judío marxista. Mis estatuillas mueren tierra traga todo violenta es su elemento"). El cruce entre géneros, entre prosa y verso (*Sebregondi retrocede*, por caso, es de hecho una prosificación y reescritura que Lamborghini hizo de un libro de poemas suyos) se practica también en la intertextualidad tematizada en los relatos, como en *Las hijas de Hegel*: "José Hernández, no (nada que ver con el tema). En literatura me gusta siempre ir al grano. Nada de prólogos, vueltas (...). Sin pelos en la lengua mandar a la mierda (...) a los que, parece, sin largar se cansan en partidas –¡y yo, en cuanto a mí! ¿será posible? ¿que no me lo pueda arrancar al tal Hernández...?". En *Novelas y cuentos I*, recopilación de la narrativa de Osvaldo Lamborghini previa a "la gran saga novelística que escribió en sus últimos tres años, *Tadeys*", César Aira caracteriza el realismo de la prosa compilada: "'El Niño proletario' es otro *Matadero*, salvo que el realismo no es tanto una opción como un modo casi obligado de intensificar. Es la narración de un crimen, llana e inteligible salvo por la inversión de la voz narradora o moralizadora; literatura proletaria que en su mismo estereotipo se invierte como una venganza". El estilo de Lamborghini conforma, así, una vertiente literaria cuya identidad se recorta en contrapunto con la tradición nacional y la latinoamericana: se distancia no solo de narrativas como la de Boedo sino también de las novelas del *boom* latinoamericano, del realismo mágico de García Márquez o Vargas Llosa, en el que se percibían violencias más contenidas. Como Walsh, que postuló en los '70 que hoy es imposible hacer literatura desvinculada de la política, Rozenmacher y Lamborghini la relataron sin tibiezas ni eufemismos.

ENTRE-TEXTOS

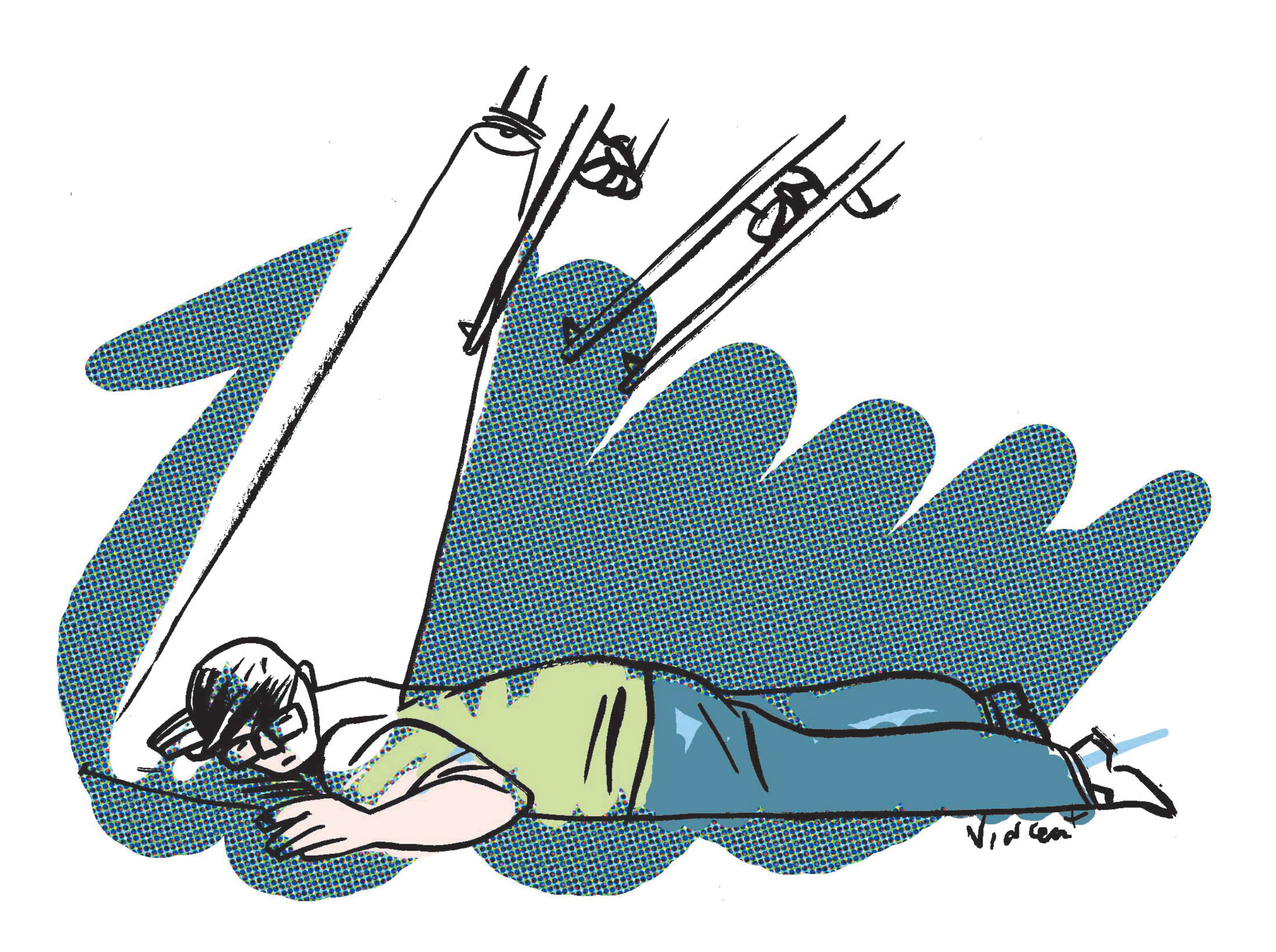
La travesía de la escritura

Osvaldo Bayer estudió Historia en Alemania; de vuelta a la Argentina, ejerció el periodismo de investigación y escribió guiones para cine. Su nombre, difundido por colaboraciones en *Clarín* y *Página/12,* resuena por sus libros sobre sucesos histórico-políticos, que pueden catalogarse dentro del género *testimonial*. Este tiene por objeto la búsqueda y construcción de una historia "no oficial" sobre hechos admitidos a partir de una manipulación y simplificación ejercidos por el poder hegemónico. La escritura testimonial busca recuperar "la verdad" a través de documentos dejados de lado oficialmente y de la experiencia colectiva sobre esos hechos, por parte de quienes los han vivido. En esta línea, se inscriben *Severino Di Giovanni, el idealista de la violencia* (1970) o *La Rosales, una tragedia argentina* (1974). Pero, sobre todo, por la magnitud del producto obtenido y la recepción lograda, se destaca el conjunto de cuatro tomos que conforman *Los vengadores de la Patagonia trágica* (1972-76), donde Bayer da a luz una versión –la más compleja y extensa que se conozca– sobre las huelgas de los obreros santacruceños, en 1921, y la represión cruenta de que fueron objeto. Los peones rurales de estancias, en su mayoría inglesas, habían iniciado un programa de lucha para solicitar condiciones dignas de trabajo. La Sociedad Rural local y la prensa porteña adicta distorsionaron los hechos y presionaron para clausurar el conflicto por la fuerza, lo que motivó a Yrigoyen a enviar al coronel Héctor Varela y a sus efectivos a poner orden en la zona. El procedimiento terminó, confusamente, en una masacre. El libro de Bayer intenta develar el proceso que llevó a los fusilamientos en masa y relevar responsabilidades. Los tomos fueron publicados por separado y estuvieron a merced de los vaivenes políticos. Después de la publicación del tercer volumen, *Humillados y ofendidos,* y del estreno de la película *La Patagonia rebelde* (1974), cuyo guión escribiera el mismo Bayer a partir de las dos primeras partes, el autor debió exiliarse. De modo que el último tomo, *El vindicador*, fue editado por primera vez en Alemania, donde vivió hasta el fin de la dictadura. Su más famosa obra es una contratesis del libro de José María Borrero (España, 1880-1931), abogado contestatario que deambuló por Latinoamérica publicando, en diversos periódicos, duros artículos contra los gobiernos de turno. En 1919, Borrero se estableció en Río Gallegos, donde trabajó como apoderado general de la Sociedad Importadora y Exportadora de la Patagonia y de la Ganadera Menéndez Behety. En 1928, escribió *La Patagonia Trágica,* donde acusa como verdadero autor de la matanza al gerente de la Sociedad Rural, Edelmiro Correa Falcón, gobernador de la provincia y –según se dice– enemigo personal del escritor español. Bayer, no conforme con esta versión, investigó durante siete años: recopiló testimonios de los sobrevivientes de ambos "bandos" y enfrentó las versiones para comprobar puntos comunes. Acudió a los archivos judiciales –provinciales y nacionales–, sindicales y particulares; a los archivos extranjeros, chilenos e ingleses; a las publicaciones de prensa y a volantes de la época; a la documentación militar. En la hipótesis de Bayer, militares y radicales –supuestamente opuestos en lo ideológico– actúan igual frente a los obreros. Para el autor, la conducta ambigua de Yrigoyen, diciéndole a Varela "vaya y haga lo que tenga que hacer" es fuente de la masacre y configura la mayor responsabilidad institucional. *Bases para una investigación histórica sobre la campaña en Santa Cruz* es la versión donde historiadores del ejército intentan una refutación de Bayer, a partir de recortes de *La Nación* y *La Prensa*, así como de diarios patagónicos de tendencia conservadora y de "partes" militares. *La Patagonia rebelde* es otro ejemplo del fuego cruzado de voces en la reconstrucción de la historia mediante la palabra escrita.



Fotograma de *La Patagonia Rebelde*, película dirigida por Héctor Olivera, basada en el libro de Osvaldo Bayer

Antología



“*El tiempo se detiene*

Horacio di Chiano no se mueve. Está tendido de boca, los brazos flexionados a los flancos, las manos apoyadas en el suelo a la altura de los hombros. Por un milagro no se le han roto los anteojos que lleva puestos. Ha oído todo –los tiros, los gritos– y ya no piensa. Su cuerpo es territorio del miedo que le penetra hasta los huesos: todos los tejidos saturados de miedo, en cada célula la gota pesada del miedo. *No moverse*. En estas dos palabras se condensa cuanta sabiduría puede atesorar la humanidad. Nada existe fuera de ese instinto ancestral. ¿Cuánto tiempo hace que está así, como muerto? Ya no lo sabe. No lo sabrá nunca. Sólo recuerda que en un momento oyó las campanas de una capilla próxima. ¿Seis, siete campanadas? Imposible decirlo. Acaso eran soñados aquellos sones lentos, dulces y tristes que misteriosamente bajaban de las tinieblas. A su alrededor se dilatan infinitamente los ecos de la espantosa carnicería, las corridas de los prisioneros y los vigilantes, las detonaciones que enloquecen el aire y reverberan en los montes y caseríos más cercanos, el gorgoteo de los moribundos.
Por fin, silencio. Luego el rugido de un motor. La camioneta se pone en marcha. Se para. Un tiro. Silencio otra vez. Torna a zumbar el motor en una minuciosa pesadilla de marchas y contramarchas.
Don Horacio comprende, en un destello de lucidez. *El tiro de gra-*

cia. Están recorriendo cuerpo por cuerpo y ultimando a los que dan señales de vida. Y ahora...
Sí, ahora le toca a él. La camioneta se acerca. El suelo, bajo los anteojos de don Horacio, desaparece en incandescencias de tiza. Lo están alumbrando, le están apuntando. No los ve, pero sabe que le apuntan a la nuca.
Esperan un movimiento. Tal vez ni eso. Tal vez le tiren lo mismo. Tal vez les extrañe justamente que no se mueva. Tal vez descubran lo que es evidente, que no está herido, que de ninguna parte le brota sangre. Una náusea espantosa le surge del estómago. Alcanza a estrangularla en los labios. Quisiera gritar. Una parte de su cuerpo –las muñecas apoyadas como palancas en el suelo, las rodillas, las puntas de los pies– quisiera escapar enloquecida. Otra –la cabeza, la nuca– le repite: no moverse, no respirar.
¿Cómo hace para quedarse quieto, para contener el aliento, para no toser, para no aullar de miedo?
Pero no se mueve. El reflector tampoco. Lo custodia, lo vigila, como en un juego de paciencia. Nadie habla en el semicírculo de fusiles que lo rodea. Pero nadie tira. Y así transcurren segundos, minutos, años...
Y el tiro no llega.
Cuando oye nuevamente el motor, cuando desaparece la luz, cuando sabe que se alejan, don Horacio empieza a respirar, despacio, despacio, como si estuviera aprendiendo a hacerlo por primera vez. (...)"

Rodolfo Walsh, *Operación Masacre*, Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 1972, cap. 24

"(...) Esta puede ser la crónica de una antigua querella, cuando los hombres montados a caballo que aguzaban su alma en el valor como sus cuchillos contra una piedra, eran más que una metáfora y eran sus vidas menos apreciadas que una copla; de aquellas mesnadas que en ciertas disyuntivas del combate preferían dejar sus cabezas a beber el agua en los cuencos domésticos; cuando las vainas eran solo baldíos estorbos en los costados y la lluvia del verano o la escarcha de mayo una mortaja. Cuando aún se peleaba a gritos y pedradas y la mujeres se avergonzaban de tener por varios días junto a sí a un hombre entero; cuando hasta los niños -acostumbrados al espectáculo de los pájaros negros sobrevolando– eran sentenciosos, y la muerte a fierro un lugar común, o una jactancia.



Innecesariamente reparados debajo de un algarrobo, árbol de tronco fuerte al cual los nativos llaman *el árbol,* alrededor de un poncho extendido en el suelo y bajo la descaecida luz de un hachón, dos hombres sin importancia disputan una partida de naipes.
Esos naipes que van y vienen, amarillentos de color, resobados por multitud de manos, son ya imágenes sin sentido de sus propias formas cortesanas, signos oscuros de una agonía sedentaria o enconada solamente de palabras, relegadas a las tabernas, a inocente pasatiempo de varones. Ese mismo mazo, ahora indiferentemente incompleto, ha de haber tenido tiempos mejores, cuando, en manos de caballeros, párrocos de pobladas parroquias de por aquí, senescales, funcionarios de renta o tratantes de mulas y caballos, giraban y se interponían alborotando las sobremesas tranquilas de aquella siesta del país inmutable hasta ayer.
Junto a uno de esos dos hombres de cuclillas sobre el poncho en el suelo, yace una guitarra de cuerpo oscuro y, más atrás, casi al borde del yuyaral, está un hombre pequeño, abrigado con una camisa de liencillo, poca cosa en invierno, sentado en el suelo, los brazos rodeando las rodillas, que, atento, no quita los ojos de la escena iluminada. (...)"

Héctor Tizón, *Sota de bastos, caballo de espadas*. En *Obras escogidas*, Buenos Aires, Perfil, 1998. II Parte: "El centinela y la aurora"

Bibliografía

CRESPO, BÁRBARA, "El lector en el relato testimonial: 'en lo que a mí atañe, es cosa suya'". En: *El matadero*, año 1, nº 1, 1998.
KOHAN, MARTÍN, "Historia y literatura: la verdad de la narración". En: Drucaroff, E. (dir.), *La narración gana la partida*, en Jitrik, N. (dir.), *Historia Crítica de la Literatura Argentina*, Buenos Aires, Emecé, 2000.
JITRIK, NOÉ, *Historia e imaginación literaria*, Buenos Aires, Biblos, 1995.
LINK, DANIEL, "1968-1983. Crisis de la literatura". En: *Leyenda. Literatura argentina: cuatro cortes*, Buenos Aires, Entropía, 2006.
MAZZEI, NORMA, "Sota de bastos, caballo de espadas de Héctor Tizón: Acerca de la apropiación de un saber". En: *La novela latinoamericana*, Buenos Aires, Filofalsía, 1988.
MONCALVILLO, MONA, *Entre líneas. Concesiones y opiniones de once escritores en diálogo con Mona Moncalvillo*, Buenos Aires, Planeta, 1993.
OLGUÍN, SERGIO y CLAUDIO ZEIGER, "La narrativa como programa. El realismo frente al espejo". En: Cela, Susana (dir.), *La irrupción de la crítica*, en Jitrik, Noé, *Historia Crítica de la Literatura Argentina,* Buenos Aires, Emecé, 1999.
PIGLIA, RICARDO, *"He sido traído y llevado por los tiempos" Entrevista a Rodolfo Walsh*, Crisis 55, noviembre de 1987.
PAMPÍN, MARÍA FERNANDA y ROMINA COLUSSI, "La cultura en tiempo de Crisis". En: *El matadero*, Segunda Época, nº 4, Buenos Aires, Corregidor, 2005.
PONS, MARÍA CRISTINA, "Los secretos de la historia y el regreso de la novela histórica". En: Drucaroff, E. (dir.), *La narración gana la partida*, en Jitrik, N. (dir.), *Historia Crítica de la Literatura Argentina*, Buenos Aires, Emecé, 2000.
SARLO, BEATRIZ, "Experiencia y lenguaje". En: *Punto de vista* Nº 51, Buenos Aires, abril 1995.
SPERANZA, GRACIELA, "Héctor Tizón". En: *Primera persona. Conversaciones con quince narradores argentinos*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 1995.

Ilustraciones

Tapa, *Crisis*, a. 2, nº 16, Buenos Aires, agosto de 1974.
P. 946, Colección privada Alicia Keshishian.
P. 947, *Crisis*, a. 4, nº 37, Buenos Aires, agosto de 1976.
P. 948, *El periodista de Buenos Aires* nº 2, Buenos Aires, 22 al 28 de septiembre de 1984.
P. 949, WALSH, RODOLFO, *"Operación Masacre"*, 22ª ed., Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 2001.
P. 949, WALSH, RODOLFO, *Cuentos*, Buenos Aires, Página/12, s/f.
P. 950, RIVERA, ANDRÉS, *El amigo de Baudelaire*, Buenos Aires, Alfaguara, 1991.
P. 950, RIVERA, ANDRÉS, *El farmer*, Buenos Aires, Alfaguara, 1996.
P. 952, MARTÍNEZ, TOMÁS ELOY, *La Novela de Perón*, Buenos Aires, Planeta Bolsillo, 1996.
P. 952, MARTÍNEZ, TOMÁS ELOY, *Santa Evita*, Buenos Aires, Planeta, 1995.
P. 953, MIGUEL, MARÍA ESTHER DE, *El general, el pintor y la dama*, 8ª ed., Buenos Aires, Emecé, 1997.
P. 955, TIZÓN, HÉCTOR, *Luz de las crueles provincias*, Buenos Aires, Alfaguara, 1995.
P. 955, TIZÓN, HÉCTOR, *Obras Escogidas. Novelas y cuentos I*, Buenos Aires, Perfil Libros, 1998.
P. 956, LAMBORGHINI, OSVALDO, *Novelas y cuentos I*, Buenos Aires, Sudamericana, 2003.
P. 956, LAMBORGHINI, OSVALDO, *Tadeys*, Buenos Aires, Sudamericana, 2005.
P. 957, *Cine argentino. Modernidad y vanguardias, 1957/1983*. Vol. II, Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes, 2004.

Auspicio:



gobBsAs